PLASTYKA



WARSZAWA • LUTY • 1936 • WYDAWNICTWA ROK II • Nr. 2 (10 – 11)

PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Nr. 2 (10—11). Luty 1936 r.

TREŚĆ: str.

ILUSTRACJE:

REDAKTOR: Stanisław Woźnicki. **SEKRETARZ REDAKCJI:** Stanisław Rogoyski
Redaktor przyjmuje od 5 — 7 g. wiecz. w piątki w lokalu „Ładu”.

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Zofja Czasznicka.

KOMITET REDAKCYJNY: Stanisław O. Chrostowski, Czesław Knothe, Edward Kokoszko, Stanisław Woźnicki, Jan Zamoyski.

ZARZĄD WYDAWNICTWA „PLASTYKI”: Konrad Srzednicki, Stanisław O. Chrostowski, Zofja Czasznicka, Stanisław Woźnicki.

WARUNKI PRENUMERATY MIESIĘCZNIKA „PLASTYKA”: kwartalnie (3 zeszyty) zł. 5; półrocznie (6 zeszytów) — zł. 10; rocznie (12 zeszytów) — zł. 20 Cena egzemplarza pojedyńczego — zł. 2.

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: $^1/_1$ str. — zł. 150; $^1/_2$ str. — 80; $^1/_4$ str. — zł. 40. Na okładce: 3 strona — zł. 200; 4 strona — zł. 250.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład”, tel. 254-82.

KULTURA — SPOISTOŚCIĄ NARODU Z PAŃSTWEM

Podczas ostatniej sesji Senatu, w trakcie obrad nad szukaniem alternatyw dla dźwignięcia państwa na wszystkich odcinkach jego życia, w obronie żywotnych spraw sztuki i kultury dwa tylko głosy padły z trybuny senatorskiej. Dwaj ambasadorzy sztuki i kultury polskiej w Senacie, sen. Wacław Sieroszewski i sen. Wojciech Jastrzębowski, podnieśli podstawowe znaczenie życiotwórcze kultury w procesie kształtowania się mocy i odporności organizmu państwowego. Stawiąc przed słuchaczami grozę społecznego i politycznego kalectwa, wyniku upośledzenia spraw kultury w ogólnym planie rozwojowym Państwa, nawoływali do zerwania z dotychczasową polityką przygodnego „mecenasowania“, na rzecz wypracowania planowej akcji państwowej, zdolnej wytworzyć i zabezpieczyć warunki *ciągłości* rozwoju najcenniejszych wartości narodu — sztuki i nauki. Przemówienia te, jako będące wyrazem opinji całej myślącej części społeczeństwa i wszystkich elementów twórczych, kulturę naszą kształtujących, reprodukujemy poniżej.

PRZEMÓWIENIE SENATORA WACŁAWA SIEROSZEWSKIEGO

Wysoka Izbo!
Reforma oświatowa, która daje Państwu Polskiemu 7-o oddziałową szkołę powszechną mieć będzie wiekopomne znaczenie. Zaprojektowana jeszcze w pierwszym okresie naszej niepodległości przez ministra Ksawerego Praussa, została opracowana dopiero w piętnaście lat później przez ministra Janusza Jędrzejewicza.

Jest ona wyrazem przełomu w poglądach na oświatę, jakie dotychczas panowały w społeczeństwie polskiem. Stało się pewnikiem, że szkoła powszechna powinna mieć za zadanie nietylko naukę czytania, pisania i rachunków w celu pomnożenia technicznych i wojskowych zdolności obywateli, lecz winna kłaść podwaliny pod świadomość państwową i społeczną swych wychowanków.
Ta świadomość oraz ilość towarzyszącej jej wiedzy odgrywa pierwszorzędną rolę w procesach wewnętrznych państwa, a również w obronie jego bezpieczeństwa zewnętrznego. Wszelkie reformy o wiele łatwiej przeprowadzić w środowiskach oświeconych i zdyscyplinowanych. W obronie granic świadomość narodowa również odgrywa pierwszorzędną rolę, gdy bagnety i działa są jeno narzędziami, któremi kieruje spoista, zbiorowa myśl i wola.

Są to zresztą powszechnie dziś znane prawdy, które przypominam jedynie, aby móc przejść do dalszych wniosków.
Głównemi spoidłami narodu są: język, obyczaj i tradycja. Tradycja jest również głównem spoidłem państwa. Ale z echami przeszłości powinno się wiązać jednocześnie przeświadczenie, *że tylko w rodzimej formie państwowej jednostka osiągnąć może najwyższy swój rozwój i na jej usługach jeno zużyć może bez reszty swe siły i swe zdolności.*

Stopień więc osobistego rozwoju oraz możność wyżycia się osobnika jest ściśle związana z ogólnym poziomem kultury w państwie. Przeto każdy obywatel jest głęboko zainteresowany we wzmożeniu tej kultury.

O bogactwie i charakterze kultury decyduje suma pojęć, myśli oraz technicznej wiedzy, będących w obiegu w każdem społeczeństwie, łączy się z tem żywość i równomierność krążenia tych wartości we wszystkich warstwach oraz częściach składowych państwa. Im większa jest

liczba idei, oraz im żywsze i wszechstronniejsze ich krążenie, tem ponętniejsza, żywotniejsza i bardziej twórcza jest kultura danego państwa.

Źródliskami kultury są sztuka i nauka. Stawiam sztukę na pierwszem miejscu dlatego, że ona pozostaje w najbliższym i nieustannym kontakcie z wyobraźnią, która jest podstawą i głównym pierwiastkiem wszelkiej wiedzy. Nie można być ani dobrym matematykiem, ani chemikiem, ani inżynierem, ani żadnym dobrym pracownikiem, a tem bardziej żadnym nowatorem i wynalazcą bez żywej wyobraźni. Sztuka nietylko kształci i podnieca wyobraźnię, ale również wzmaga jej spostrzegawczość, jej chwytliwość, jej zdolność wniosków i kombinacyj. Wiadomą jest rzeczą, że pomysły artystów częstokroć wyprzedzały o duże okresy czasu postępy i badania naukowe, często podszeptywały je badaczom.

Jednocześnie sztuka kształtuje, ćwiczy, podnieca lub osłabia wszelkie uczucia, które są przecież główną dźwignią woli i głównemi twórcami dążeń oraz idei w społeczeństwie. Ich siła i żywość decydują o potędze i charakterze kultury. *Nauka i technika podążają za społecznemi potrzebami. Wyobraźnia i uczucie je tworzą.* Rozum jest wykonawcą tęsknot i nadziei zbiorowych, on uzgadnia marzenia wyobraźni z możliwością realną. W tem kole czarownem rozwija się życie duchowe narodu, u każdego inne, u każdego jemu tylko właściwe... *Zaborcy często zostawiają podbitym nietknięty ich gospodarczy dobrobyt, niekiedy nawet zwiększają go, ale kulturę im zawsze niszczą, starając się wprowadzić swoją, gdyż to jest jedyna trwała spoistość narodu z państwem.*

Walka o niepodległość jest walką w gruncie rzeczy o własną kulturę. Każde więc państwo, które chce trwale istnieć musi się troszczyć o powab, bogactwo i powszechność swojej kultury. Powszechności służą szkoły, o przymiotach i bogactwie kultury decydują nauka i sztuka. *Rozumieją to nasi sąsiedzi i nie żałują środków i zabiegów, aby kulturę swą podnieść jak najwyżej i rozpowszechnić ją jak najszerzej.*

Co do znaczenia powszechności, to zdaje się, że już doszliśmy do przekonania, że *obok siły militarnej najpotężniejszą obroną niepodległości jest rozpowszechnienie świadomości i umiłowaniu swojskiej kultury...* Co do dwóch innych czynników, co do nauki sztuki panują jednak do tej pory w społeczeństwie naszem poglądy niewłaściwe. Obie te rzeczy uważamy za coś w rodzaju „ozdoby życia" a nie jego istotę. Nauka jest jeszcze traktowana przychylniej, ze względu na potrzebę fachowców, lecz sztuka uważana jest dotychczas za coś cennego wprawdzie, ale drugorzędnego, coś co może być odłożone na później. To jest gruba omyłka. Nic z tej dziedziny nie może być odłożone na później. *Państwo jest organizmem, gdzie rzeczy zasadnicze muszą się rozwijać równomiernie, pod grozą społecznego i politycznego kalectwa...* Historja zapatrywań na kulturę i sztukę przechodziła u nas dziwne koleje. Spoczątku, gdy żyła w nas świeża pamięć prześladowania i upośledzenia naszej kultury, mieliśmy Ministerstwo Kultury i Sztuki; w parę lat potem zostało ono zamienione na departament w Ministerstwie Oświaty. Teraz jest tam Wydział Kultury i Sztuki. Budżet sztuk pięknych w 1930 roku wynosił 2.268.000 zł., obecnie spadł do 450.000 zł.; w niektórych działach spadek sięga 44%, np. w stypendjach, gdzie z 220.000 zł. obniżył się do 96.000 zł. Zakup dzieł sztuki ze 170.000 obniżył się do 17.500 zł. Na szkoły artystyczne wydatkowano w 1930 r. — 1.056.017 zł., w r. 1935 — 534.145 (bez Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie — 34.690 i w Warszawie — 79.286). Plastyka z 485.000 w r. 1930 spadła w r. 1935 do 70.000, muzyka z 600.000 w tym czasie spadła do 65.000, literatura i teatr z 703.000 do 180.000 złotych.

Cyfry te są wielce wymowne, ale trudno, trzeba było zaciskać pasa i wyrzekać się wielu rzeczy. Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że dalej tak trwać nie może, *że traktowanie sztuki w budżecie państwa naszego, jak jakiejś „ubogiej krewnej", której się daje „co łaska", jest zapatrywaniem mylnem i wielce szkodliwem, że w umysłach naszych prawodawców i całego narodu znaczeniu kultury oraz sztuki, jako najważniejszego tej ostatniej czynnika, musi być przywrócona należna jej godność.* W przyszłych budżetach musi być to uwzględnione. Musi być zwrócona uwaga na sztukę teatralną, przedewszyskiem na teatry objazdowe i ludowe,

musi być wzięta pod opiekę muzyka, szczególniej regjonalna, sztuka filmowa, radjo polskie musi zostać otoczone staranną opieką, jako potężny czynnik wychowawczy tłumów, *malarstwo, rzeźba, architektura muszą uzyskać należne im wpływy w szkołach, warsztatach, w gospodarce miast...*
Musi państwo w dalszym ciągu dążyć do zwiększenia zespolenia opieki nad literaturą, do uprzystępnienia szerokim masom książki przez odpowiednią ustawę bibljoteczną... Książka może do pewnego stopnia zastąpić szerokim rzeszom pracowniczym niedostępne dla wielu narazie wyższe klasy szkoły powszechnej, może stać się surogatem powszechnego nauczania... Wszystko wyżej wymienione musi uczynić corychlej państwo i społeczeństwo pod grozą zaniku patrjotyzmu. Ojczyzna, która dotychczas była skarbem myślącej mniejszości, musi się stać dobytkiem całego narodu. Gdyż *Ojczyzna to nie jest tylko kraj i mowa, lecz jest to przedewszystkiem kwiat duchowy, wyrosły na tych dwóch podłożach, wzbogacany i potęgowany przez wieki.*

PRZEMÓWIENIE SENATORA WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO

Byłoby niesłusznie i niesprawiedliwie, gdyby w czasie obrad Senatu, który powstał na zasadzie nowej Konstytucji, która zasadniczo zmieniła wyraz naszych ciał parlamentarnych, dobro Państwa i społeczeństwa wysuwając na plan pierwszy, ażeby w czasie tych obrad zabrakło głosu w sprawie opieki Państwa nad sztuką i twórczością artystyczną.
Kardynalne zagadnienia gospodarki finansowej, obrony Państwa, sprawiedliwości, zdrowia, nauki, oświecenia społecznego i wiele wiele innych tak niezbędnych elementów naszego życia, nie mogą przysłaniać, ani też osłabiać w niczem ważności tego zagadnienia w życiu społecznem.
Jakże bezbarwnie, ubogo i beznadziejnie przedstawiałby się stan naszej kultury, gdybyśmy skreślili z historji naszej ten nieliczny, a jakże znakomity zastęp naszych artystów, poetów, muzyków, malarzy i literatów, którzy swą twórczością wykuli pancerz naszego ducha narodowego, ochraniając go w czasie niewoli od zagłady. Jakże szarym byłby nasz świat wyobraźni, gdybyśmy nie mieli swej pieśni i sztuki ludowej.

Dziś, w dobie powojennej, wszystkie aktywne państwa europejskie zagadnienie sztuki w życiu społecznem postawiły wśród zagadnień pierwszej wagi i doniosłości. Teatr, literatura, muzyka, architektura, rzeźba, malarstwo są wprzągnięte do budowy kultury narodu i Państwa. *Sztukę tworzy artysta, lecz artystę kształtuje atmosfera przychylności, atmosfera wymagań, lecz i zrozumienia, która, jak świadczy historja, pomaga w powstawaniu znakomitych dzieł, a nieraz tworzy całe okresy kultury narodów.*

W dziejach odrodzonej Polski mamy tylko trzy znakomitej wagi wydarzenia, świadczące, że sprawy te nie były obojętne:

Pierwsze — to utworzenie w początkach naszej państwowości Min. Kultury i Sztuki, które po krótkim okresie bytowania zlikwidowano, redukując je do ram Departamentu, a wreszcie Wydziału Min. W. R. i O. P.
Drugie — to utworzenie przy Prez. Rady Min. w r. 1928 z inicjatywy i wolą Marszałka J. Piłsudskiego Funduszu Kult. Narod., który to fundusz rozporządzający początkowo sumą 8 miljonów rocznie na cele popierania twórczości naukowej i artystycznej, zmalał stopniowo ośmiokrotnie i z którego dziś na twórczość artystyczną przypada niespełna 250 tysięcy.

Wreszcie trzecie — to utworzenie przed 2 laty Polskiej Akademji Literatury, która to organizacja godność i ważność literatury w życiu Państwa ma podkreślać. Nie na miejscu, wydaje mi się, byłoby w obecnym momencie ustosunkowywać się krytycznie do działalności wymienionych instytucyj. Chodzi mi tylko o stwierdzenie istniejących pozycyj.

Sumy przeznaczone na cele sztuki, jeśli się weźmie pod uwagę potrzeby teatru, literatury, rzeźby, malarstwa, opieki nad zabytkami przeszłości, jeśli się zważy potrzeby paru wydawnictw artystycznych i kilku stowarzyszeń wyglądają przerażająco i sądzę, że więcej sprawiają kłopotu czynnikom decydującym o ich podziale, służąc w zasadzie do łatania dziur głodowych, niż istotnego pożytku; na żadną poważniejszą akcję wystarczyć nie mogą.

Jakże smutnie brzmią słowa referenta Komisji Budżetowej pana sen. Beczkowicza, który w swym referacie stwierdza: „Bardzo dotkliwie kompresja dotnęła dział „Sztuki", obniżono wydatki na subwencje i propagandę artystyczną oraz zniżono kredyt na konserwacje zabytków. Subwencje dla różnych dziedzin sztuki są bardzo niedostateczne i są *z każdym rokiem komprymowane*. Stąd powstaje dużo żalów i skarg". Jakże daleko dziś jesteśmy od tych czasów, kiedy subwencja Państwa choćby dla opery w Warszawie wynosiła miljon złotych i jakże blisko możemy być momentu, kiedy materjału budżetowego do dalszej kompresji w tym dziale nie starczy. Nie sądzę też, ażeby w tym roku budżetowym można było spodziewać się realnych skutków tej opieki państwa nad sztuką i twórczością artystyczną.

Lecz już dziś, w zaraniu naprawy gospodarczej kraju, należałoby myśleć poważnie o stworzeniu nowych podstaw i ram organizacyjnych dla zagadnień sztuki, któreby niezniszczalne walory sztuki potraktowały jako bogactwo powszechne i dążyły do celowego zużytkowania tych bogactw, jako elementu zapładniającego życie duchowe społeczeństwa. Przedewszystkiem *odrzucić należałoby mniemanie, że sprawa sztuki to sprawa zbytku, i twierdzić*, że w błędzie są ci wszyscy, którzy twierdzą, że gdy niema pieniędzy nie może być opieki państwa nad sztuką. Przecież nie względy natury ekonomicznej wpłynęły na to, że na przedmioty związane ze sztuką zabrakło dziś miejsca w programach gimnazjalnych, tworząc z nauki rysunku, muzyki, śpiewu przedmioty nadobowiązkowe.

Przecież nie względy natury ekonomicznej wytworzyły ten specjalny pogląd w sferach decydujących, że dziś każdy urząd, każdy minister, wojewoda, dyr. Dep., nacz. Wydziału, sekretarz jest na swojem stanowisku pewnego rodzaju mecenasem sztuki. Popiera to, co mu się podoba i zakupuje to, co sądzi, że dla dobra kultury jest potrzebne, popełniając nieraz kardynalne błędy.

Przecież nie względy ekonomiczne są przyczyną tego stałego objawu, że z chwilą zmiany na stanowisku kierowniczem w rządzie, zmieniają się zasadnicze poglądy w sprawach sztuki, a to co dotychczas było popierane, staje się nieaktualne, zbędne, niewłaściwe, — kreuje się nowe eksperymenty, nowe koncepcje, *niszcząc nieraz istotne zdobycze poprzedników*. Ten brak ogólnej zasadniczej linji w dziedzinie opieki państwa nad sztuką, stwarza chaos, w którym tonie nieraz słuszna inicjatywa i który niszczy te tak szczupłe zasoby przeznaczone przez Państwo na cele sztuki.

Społeczeństwo artystów raz po raz wysuwa szereg projektów i propozycyj, zmierzających do nawiązania istotnego kontaktu z życiem społeczeństwa i Państwa. Wszystkie te dezyderaty, podania i memorjały zalegają niepotrzebnie biurka ministerjalne, czekając na lepsze czasy. Sprawy te wymagają rozwagi i decyzji.

Nowe formy życia naszych wsi i miast, muszą znaleźć nowe formy korzystania z dobrodziejstw sztuki.

Sztuka musi wejść w życie drogami starannie i rzeczowo przemyślanemi, ażeby stać się istotnem dobrem powszechnem, bez którego bytowanie staje się koszmarem i nędzą.
Czasy, w których żyjemy, są czasami wielkich przemian, wielkich czynów i genjalnych jednostek. Tworzą się nowe wartości we wszystkich przejawach życia i złe świadectwo damy czasom dzisiejszym, jeśli nie znajdziemy sposobu na wyznaczenie godnego miejsca dla sztuki, a tego bez pomocy i świadomej woli czynników kształtujących dziś życie społeczne, dokonać się nie da.

PROFESOR KAROL TICHY

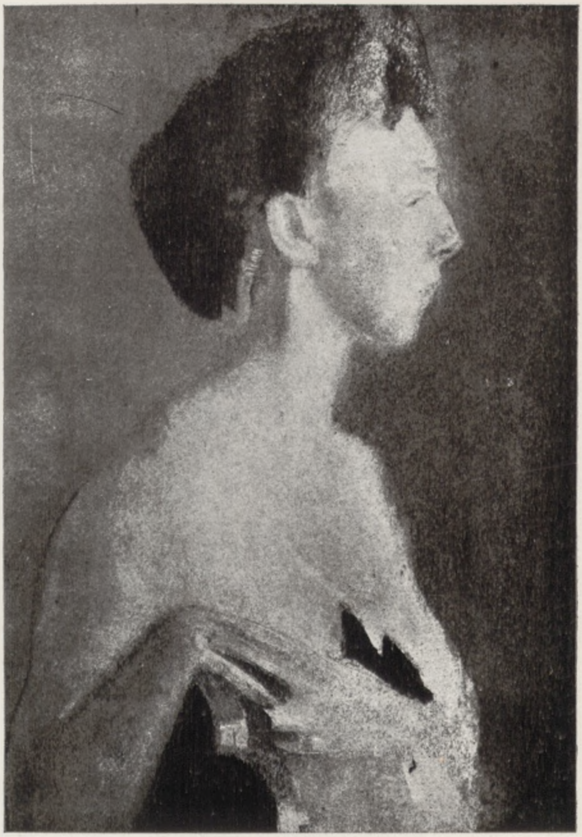
PRZEMÓWIENIE WYGŁOSZONE DO PROFESORA KAROLA TICHEGO PRZEZ TADEUSZA CIEŚLEWSKIEGO SYNA NA ZEBRANIU KOLEŻEŃSKIEM W XV-LETNIĄ ROCZNICĘ ZAŁOŻENIA KURSÓW PAŃSTWOWYCH DLA NAUCZYCIELI RYSUNKÓW W WARSZAWIE.

Kiedy się jak najżarliwiej pragnie powiedzieć drugiemu człowiekowi coś, coby miało być wobec niego świadectwem rzetelnego szacunku, dopiero wtedy poznaje się naprawdę, jak wielka jest nieporadność słów. Wtedy to zazwyczaj ściska się tylko dłoń, spogląda w oczy i powierza się siebie wymowności milczenia. Nie mogę wszakże milczeć w tej chwili, w której wszyscy oczekują słów. A jednak, kto wie, czy nie należałoby może raczej odczytać jakieś stronice z Ottokara Bżeziny, czy nie należałoby może razem z naszym dzisiejszym Drogim Gościem pochylić się w kontemplacji nad skrzydłami jakiegoś rzadkiego motyla, czy nad światłami szlachetnego kamienia. Należałoby może raczej sprosić na jego cześć greckich, albo lechickich, harfiarzy. Może to wszystko byłoby zdolne nie urazić, jakże istotnie czułej, wrażliwości prof. Tichego. Jeśli więc zabieram głos, to rzeczywiście pełen niepokoju zażenowania, że ośmielam się wszczynać wobec jego osoby zgiełk słów. Bo nawet słowa zdają się być nazbyt swą materjalnością natarczywe wobec bezcielesnej zwiewności tego, co stanowi istotę prof. Tichego, jako człowieka-artysty. Niewątpliwie każdego z jego uczniów zastanawiała szczególna postawa Profesora w obliczu tego, co dla nas stanowi przedmioty namacalnej rzeczywistości. Jego stosunek do rzeczywistości polega na jej „myśleniu". Prof. Tichy jech niewątpliwie, przedewszystkiem i w rezultacie, m y ś l i c i e l e m, myślicielem zresztą, który nie dlatego myśli aby żyć, ale dlatego żyje aby myśleć. Wszystko co stanowi t. zw. dwuznacznie rzeczywistość, jest dla prof. Tichego jedynie pretekstem pracy myślowej. Descartes wnioskował o istnieniu samego siebie w ten sposób: myślę więc jestem! Możnaby strawestować powiedzenie w odniesieniu do prof. Tichego na: myślę o świecie, a więc świat istnieje. I jeżeli jakiś ze zmysłów może stanowić pośrednictwo między jego myślą a myślanym światem, to jedynie zmysł wzroku. Barwa, kształt, efekty świetlne, to jedynie zjawiska, broń Boże przedmioty! Porównywałem kiedyś ze sobą dwa meble; jeden wykonany wedle projektu prof. Jastrzębowskiego, drugi wedle projektu prof. Tichego. Nie znam się na meblach, jestem tylko drzeworytnikiem, ale chcę mówić o czem innem, cytując te dwa przykłady. Ukształtowanie szafy przez prof. Jastrzębowskiego wyobraża, jeśli chodzi o formę i métier, człowieka realnego w konkretności. Prof. Jastrzębowski daje wyraźne zróżniczkowanie powierzchni przestrzennej w zdecydowanych przeciwstawieniach, prosto czy ostrokątnych załamań, gdy prof. Tichy — intelektualista — rezygnuje z rozległej skali różnorodności na rzecz jednego tylko niuansu, ograniczając się do czegoś, co nazwałbym westchnieniem powierzchni, ulotną, zaledwie pochwytną falą łagodnej krzywizny. Ugięcie się płaskości na tyle jedynie, ile trzeba dla powstania misternej gry światła. Nic tu gwałtownego, żadnej ostrości — jakby tylko zamiar pomysłu. Zamigotał subtelny refleks nieba w zwierciadle politurowanej deski, zlekka odchylonej od prostoty i oto artysta jest już syty osiągnięciem. Osiągnięciem, wobec osiągnięć innych, ponad wszelki wyraz zadziwiająco bezinteresownem — jak bańka mydlana wobec bochenka razowego chleba. I tu myślicielstwo. Materja w jej różnorakich inkarnacjach jest dla prof. Tichego jedynie powodem zjawisk świetlnych i barwnych, w żadnym razie budulcem przedmiotów. Wszyscy znamy charakterystyczne dla naszego Profesora słowa korekty: — to jest jakby tylko tchnięte. A słowa te odnosiły się przecież bardzo często do ludzkiego ciała pozującej modelki. Tak, ale dla prof. Tichego cielesność nie istniała jako przedmiot, to była tylko świetlna wizja, to było światło zróżniczko-

wane w barwy i kształty. To też tam, gdzie losy sztuki, w dziedzinie plastyki, rozstrzygają się w szrankach zagadnień fakturowych, tam prof. Tichy musi znajdować się na uboczu. Ba! nietylko na uboczu, ale wprost poza nawiasem. Kto oglądał czarodziejskie rysunki Profesora w Muzeum Narodowem w Krakowie, ten rozumie, że zagadnienie faktury malarskiej jest dlań sprawą uroszczeń brutalności. To też widząc artystę przygotowującego jakąś ceramikę nie znaleźlibyśmy w tem nic dziwnego gdybyśmy ujrzeli, że zamiast mieszać odpowiednie proszki Mistrz uważa za wystarczające wymawianie magicznych formuł, zwanych wzorami chemicznemi, i że na wezwanie tych zaklęć czarnoksięskich powstają, wypalone jedynie w ogniu tęskniącej do piękna jego woli, olśniewające emalje mieniące się tęczami barw. Niematerjalny świat ideału to właściwe królewstwo naszego Drogiego Profesora. Tutaj powód braku porozumienia między nim a tokiem artystycznego życia, które p r a c u j e w m a t e r j a l e. Pamiętam jak na kursie zainicjowanym przez Profesora lepiliśmy swoje herezje scenograficzne. Prześwietlenie kilku bibułek rzucające refleks na błyszczący złotem albo, co lepsze, srebrem papier napełniało go zachwytem. I zdaje mi się, że scenografja, której się zresztą profesor Tichy oddawał, byłaby może najwłaściwszym zakresem, odpowiadającym jego predyspozycjom psychicznym, boć to właśnie jest świątynia wizualnych (pomijam w tej chwili kwestję słowa z jego dźwiękiem i treścią) wzruszeń. Tam właśnie, w teatrze, jest przestrzeń upajających możliwości świetlnych, tam właśnie — miejsce dla oszołomień barwą. Jakaś szlachetna palarnia opjum sztuki — egzaltującej indywidualności dusz ludzkich. To co chłoniemy wzrokiem z widowni na scenie, to jest iluzja, jedynie iluzja. Dla prof. Tichego, jako artysty, świat jest, jak sądzę, rodzajem także iluzji. Bowiem ten świat jest światem *widzialnym* i mniejsza raczej o to, czem on jest jako dotykalność przedmiotu materjalnego. Bo dotykalność byłaby tu jedynie dotkliwością. Zapewne w związku z tem dopiero w tym roku został profesorem rzeczywistym. Nie wierzę w to zresztą. Bowiem nikt, poza nim samym, nie może profesora Tichego urzeczywistnić. Ale, skoro o rzeczywistości mowa, rzecz pozornie niemożliwa, prof. Tichy projektował bryły i wnętrza architektoniczne, prof. Tichy interesuje się terenem bitwy pod Olszynką Grochowską, prof. Tichy gromadzi zbiory geologiczne. Wszystko to robi gruntownie. Z wykształcenia jest zresztą prawnikiem. Zapewne dlatego ma tak żywe poczucie złudności świata. Rozumiem to. Bitwa o Olszynkę Grochowską? Oczywiście, to przecież teraz nic realnego. Któż tam kłopocze się dzisiaj, poza fachowcami wojskowymi, o jedną z minionych bitew. To tylko miraż. I choć prof. Tichy bada wytrzymałość gruntu prawdziwej ziemi pod nogami, aby stwierdzić, że artylerja stała gdzieindziej, niż podają „naoczni świadkowie", to w gruncie rzeczy chodzi tu o coś, czego niema, co jest dzisiaj tylko wspomnieniem, — czemś czego nietylko dotknąć ale zobaczyć nie można. Czemś o czem tylko można myśleć. To samo ze zbiorami geologicznemi. One są przecież okruchami — rodzajem paciorków różańca, który dotyka się palcami, myśląc o bóstwie. Prof. Tichy dotyka tych okruchów, aby myśleć o tem, czego dotknąć ani zobaczyć *teraz* nie można.

Nie przemawiam do obcych. Jesteśmy wśród swoich. Byłoby jałowem gadulstwem pedantycznie wyliczać, i może pochwalać, to wszystko, co stanowi artystyczny czyn prof. Tichego, a co nam jest dobrze znane. Z głębokiem zawstydzeniem mozoliłem się tylko nad wysłowieniem czegoś, coby prof. Tichemu dało możność wyczucia, że jest przez nas widziany — zauważany, — jakkolwiek okiem nienatarczywem. Sądzę, że najświętszej nawet duszy słodka jest świadomość, że serca ludzkie zwracają się ku niej po ludzku. Gdyby prof. Tichy osiągnął pewność, że stykając się z nim nie mijaliśmy go jedynie egoistycznie zajęci sobą, cel mego przemówienia byłby osiągnięty.

Prof. Tichy obcując z nami, nasączał w nas swoje łaknienie uroków piękna. Nie wiem jak inni, ja chłonąłem w rozmowach z nim czar zniewalający jego swoistej duszy. Duszy misternej, utkanej z czegoś bardziej delikatnego niż kielich kwiatu „królowej nocy". Duszy promieniującej w każdej chwili nieskazitelną rzetelnością artysty. Artysty, do którego

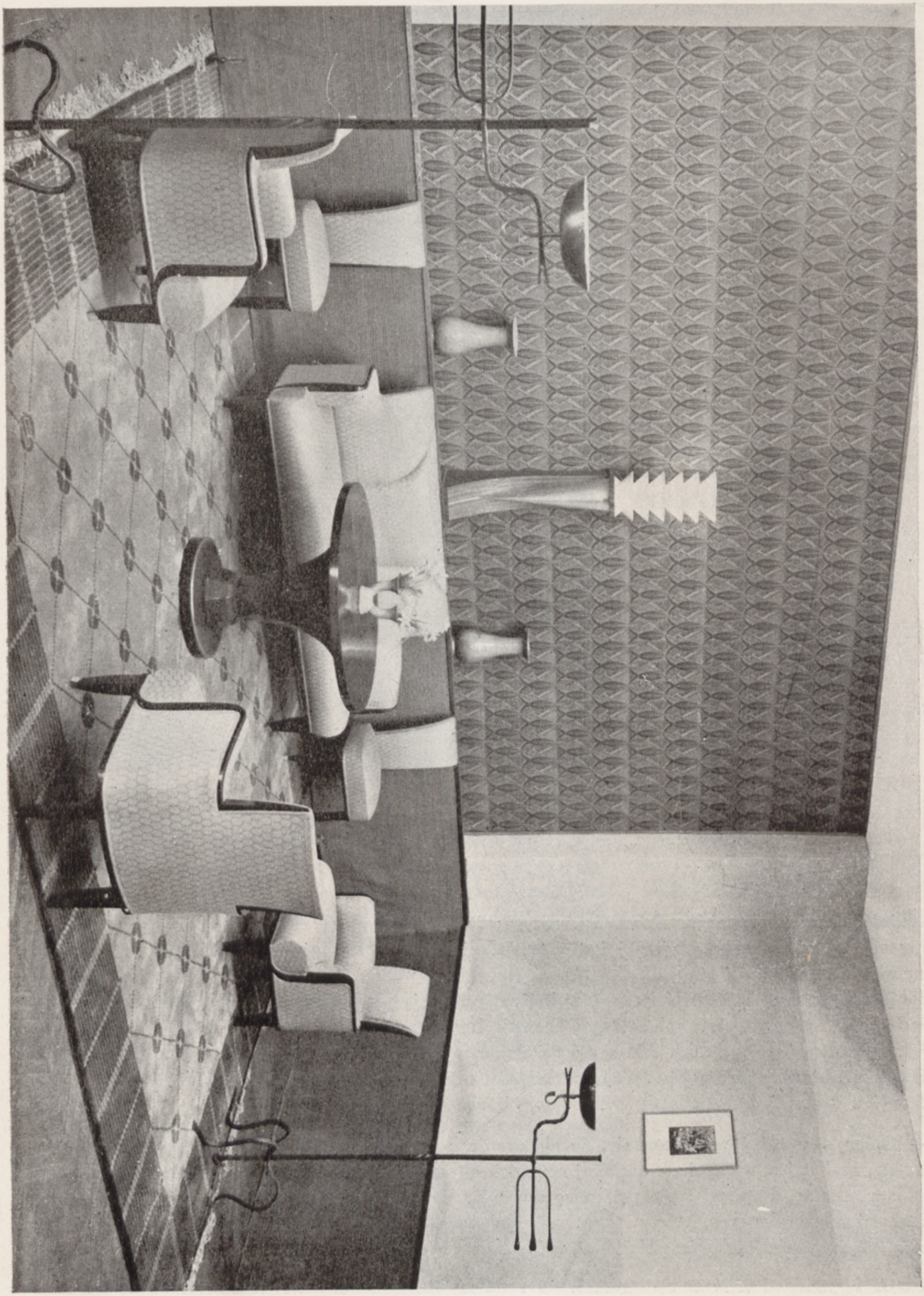


PROF. KAROL TICHY. *Portret.*

odnieśćby może było można słowa Ottokara Bżeziny. „Metody, wedle których dusza rozszerza swą władzę w sferach materjalnej i niematerjalnej, są indywidualne — na tem polega osamotnienie osobistości i przyjaźń dusz. Suma światła wszystkich dusz na ziemi w jednej danej dobie tworzy dzień pracy mistycznej, w którym wzrastają plony przyszłości. Każda z metod, jakiemi dusze przyswajają sobie i spożytkowują bogactwa i zdobycze z obu światów, zdolna jest wytworzyć swoją sztukę. Ale z odkryć dokonanych przez sztukę w ciągu wieków, część zaledwie nieznaczna przechowała się w książkach i dziełach artyzmu. Przeważna część odchodzi z duszami, które zdołały marzyć zwycięstwa swe w milczeniu".

— Kończę — wyrażając przekonanie, że obcowanie z profesorem Tichym, jako człowiekiem-artystą, nazbyt jest upragnione dla swej cenności, aby mogło wystarczać w dozie, jaką udzielają lata szkolne. Naprawdę nie przesadzę upierając się, że tacy ludzie jak Profesor są niezodowni zawsze dla tych, którzy łakną życia głębszego. Toteż nie Jemu składam życzenia, ale nam, abyśmy mieli jaknajczęściej możność z nim obcowania.

Tadeusz Cieślewski syn



STANISŁAW WOŹNICKI.

WYSTAWA „SZTUKA WNĘTRZA" W IPS-IE

Wystawa „Stuka wnętrza" należała do doniosłych wydarzeń naszego życia artystycznego. Zamiast długich rzędów obrazów, z konieczności przeważnie ze sobą w różnym stopniu skłóconych, które wypełniały dotąd wnętrza sal IPS'owych, ujrzeliśmy szereg pomysłowo rozwiązanych przestrzeni „użytkowych", w których harmonijnie współgrały ze sobą barwy i kształty, sprzęt, tkaniny, ceramika, obrazy i rzeźby. W okresie dzisiejszym, dogorywania anarchji liberalistycznej, było w tem jakby stwierdzenie starej a zawsze nowej prawdy, że dopiero w zgranym zespole rzeczy piękne zyskują swój cel najwyższy i sankcję jedyną. Dopiero w zespole przedmioty poszczególne zaczynają nabierać właściwej sobie barwy i znaczenia, stają się aktywnemi czynnikami określonych napięć duchowych.
Jako autorzy wnętrz w wystawie wzięli udział wyłącznie młodzi, czołowi artyści „Ładu". Nieobecni byli twórcy z t. zw. starszej generacji, jak prof. K. Tichy, prof. J. Czajkowski prof. W. Jastrzębowski i inni, których działalność w sztuce polskiego meblarstwa wogóle a w dziejach „Ładu" w szczególności tak wybitnie się zaznaczyła.
Przemierzając zwolna sale wystawy, poddajemy się swoistym urokom wnętrz poszczególnych, powadze zbiorowego wysiłku artystów malarzy, rzeźbiarzy, projektantów tkanin, szlachetnemu działaniu rzemiosła scałkowanego przez projektującego wnętrze, zarazem autora części jego integralnej — umeblowania.
Oczywiście wystawa jest wystawą i o daniu pełnego wrażenia mieszkalności wnętrz nie mogło być mowy. Jednakże przy odrobinie imaginacji i poważnem wniknięciu w zamiary projektujących na podstawie elementów wystawionych można całkowicie zdać sobie sprawę nietylko z walorów ściśle plastycznych, zarówno całości jak i szczegółów, ale i z psychicznej atmosfery stworzonej przez artystów, stanowiącej jakby próbę skojarzenia ich własnej psychiki z psychiką domniemanych właścicieli i mieszkańców, dla których meble i wnętrza tworzono.
Próbując scharakteryzować tę atmosferę podług poszczególnych artystów — autorów projektowanych wnętrz — muszę przypomnieć, że mamy do czynienia z siłami młodemi, które mogą podlegać niejednej fazie ewolucji i że zadania wnętrza są nieskończenie różnorodne, a jednym z elementów twórczości w tej „użytkowej" sztuce jest właśnie zadanie, jakie miał artysta w danym wypadku do rozwiązania. Dlatego też próbę tej charakterystyki opieram wyłącznie na wnętrzach z wystawy, która oczywiście ogranicza jej zasięg.

Sigmund w swym salonie i gabinecie wykazał najwięcej wyczucia istoty „mieszkalności" wnętrza. Umie mu nadać wrażenie czegoś bliskiego, prostego, poufnego. Jest jakieś serdeczne wylanie, pogodna pewność w wybrzuszeniu łęków ramion jego foteli, w obfitości tapicerskiego wysłania, w kuszącem zaokrągleniu poduszek jego kanap. Nic uroczystego. Spokojny bieg krzywizn jego mebla znajduje swe dopełnienie w łagodnej harmonji kolorów dostałych, źrzałych, mimowoli nastrajających do dobroduszności: kłótnia w tych wnętrzach byłaby rażącym dysonansem. Są to wnętrza spokojnego odpoczynku, nacechowane wybitnym zmysłem „osiadłości", wywołane potrzebą psychiki spokojnej, zabezpieczonej od wstrząsów i burz. Jest to już osobistą cechą Sigmunda, że potrafi swym niewątpliwie współczesnym sprzętom i całemu wnętrzu nadać rysy jakby dawno znanej prawdy, jakichś sił tajemniczych, a sta-

MARJAN SIGMUND. Salon. Wystawa „Sztuka Wnętrza" w Inst. Prop. Sztuki. Meble: mahoń i nikiel chromowany. Obicie lniano-jedwabne, dywan strzyżony i tkanina ścienna – proj. M. Sigmundowej. Lampa ceramiczna — proj. H. Golakowskiej. Lampy — świeczniki kute w żelazie proj. i wyk. H. Grunwald. Tapety f. J. Franaszek.



MARJAN SIGMUND. Gabinet (fragment). Orzech. Obicie mebli M. Sigmundowej. Kilim proj. J. Grodeckiej. Drzeworyty B. Krasnodębskiej-Gardowskiej.

nowiących istotę więzi życia rodzinnego. Panuje w tych wnętrzach tchnienie łagodnego romantyzmu.

W inny świat wprowadza nas Schneider (pokój dla samotnych, jadalnia, fragment salonu). Jest w nim coś z rzeczowości protestanckiej. Meble jego nasuwają wrażenie wybitnej użytkowości, są przeznaczone do pracy. Emanuje z nich pewna surowość konstrukcyjna, ewangelicka rzetelność, nieomal oschłość. Linij ich nie chce się przeżywać, są one do rozumienia. Są jasne, proste, logiczne, bardzo serjo, jakby się wstydziły uśmiechu. Zdradzają w Szneidrze może najbardziej predestynowanego z „ładowców" twórcę mebla standartowego, wyłącznie użytkowego. W zespole wnętrzowym operuje najchętniej jednobarwnością, najwyżej paroma barwami pokrewnemi o tonach szarych, bronzowych, odciągających myśl od płochości i skierowujących ją do pracy systematycznej. Są to wnętrza ludzi zorganizowanych, uspołecznionych, zafrasowanych walką o byt, poważnie pojmujących swą rolę w kieracie życiowym i doszukujących się w nim jakichś zasad dogłębnych.

Kurzątkowski wystąpił jako projektant wnętrza pracowni. Całą swą pasję i pomysłowość, jaką przejawia w swych genjalnych zabawkach z papieru, wtopił w zestroje desek, deseczek,



M A R J A N   S I G M U N D. G a b i n e t. Orzech. Tkanina na obicie mebli Marji Sigmundowej. Kilim proj. J. Grodeckiej (wyk. f. „Ład"). Makata jedwabna H. Karpińskiej.

z których każda zdawała się tłumaczyć swą funkcjonalną konieczność. Pokój do pracy jest bez reszty pokojem do pracy (chcąc odpocząć, trzeba się przenieść do pokoju Sigmunda). Harmonje purytańskie, szare, nie odrywające uwagi od myśli skupionej, jeszcze bardziej podkreślają ten charakter. Jest tu również widoczne umiłowanie materjału, oszczędne z nim się obchodzenie, jakiś dar wyzyskiwania jego naturalnych właściwości, nadający dziełom Kurzątkowskiego urok niewymuszonego, naturalnego wdzięku. Krzesełko z rozszczepioną wachlarzowato deską oparcia jest arcydziełem wyzyskania właściwości drzewa.

Jakże odmienny jest Knothe. W skomponowanej przezeń wielkiej przestrzeni wnętrzowej z podziałami pionowemi pilastrów, z projektami gobelinów Szymańskiego, wystawił fragmenty urządzeń gabinetu oraz szereg foteli reprezentacyjnych. W przeprowadzeniu pomysłu widnieje chęć uzyskania wrażenia najwyższego wykwintu. Cechy bezpośredniej użytkowości grają tu rolę podrzędną. Nic zdaje się nie mówić o człowieku, który ma korzystać z tych stołów, foteli, zadaniem ich jest reprezentować splendor urzędu. Największe dotychczas kryterja „Ładu", jak dążność do podkreślania cech materjału i wyzyskiwania jego naturalnych właściwości oraz związana z tem prostota i logika konstrukcyjna usuwają się tu na plan dalszy. Zastępują je poszukiwania piękna formalnego, wyszukanej gry form i biegu linij, nowego

wyrazu stylowego. Między sobą a materjałem (drzewem) stawia bez wahania warstwę złota lub srebra. Jakieś echa amfilad uroczystych, chłodnych w swym majestacie, skrzących się złoceniami i... pustką życia oficjalnego odczuwają się w wystawionych pracach Knothego. Jest on jakby dandysem w śród członków „Ładu", smakoszem zlekka perwersyjnym (srebrzone skrzydełka foteli, białe lamowanie mahoniu, próby stosowania modnej linji aerodynamicznej w wykroju ramion foteli) wirtuozem wymyślnie odgiętej linji, ścieniających lub rozszerzających się profilów, operującym ułamkami milimetra w intelektualnem wypieszczaniu „kawałków" meblarskich.

To co u Knothego jest kalkulacją estetyczną, grą nowego aranżowania wytworności, w zespole Bielskiej i Karpińskiej (jadalnia, fragment gabinetu) zastąpione jest ciepłem, uczuciem, pasją wewnętrzną. Jakiś element zmysłowości, fanatyzm, przebija się w ich stosunku do obróbki drzewa. W samej koncepcji ich mebli zachowało się coś ze świeżej dorodności, wywodzącej się z ciosanych toporem sprzętów gdzieś w izbach wiejskich. Pokój stołowy — ostry w krawędziach form, hieratyczny, po chłopsku dostojny. Tężyzna i zmysłowe wprost odczuwanie drzewa emanuje z foteli Bielskiej. To są formy heroiczne. Formy takie powstać mogą tylko z pełnego serca i wielkiego umiłowania. To już nie adaptacja materjału do celu sprzętarskiego, lecz wyżycie się plastyczne w materjale. Obie te artystki dały najbardziej odważne zestawienia kolorystyczne. Czysty cynober na ścianach ich jadalni (podłoga czarna, meble złocisto-ochrowe) zmusił wszystkich sąsiadów do podniesienia swych wnętrz w kolorze o kilka szczebli. A fragment gabinetu — dwa fotele, stolik i dwie kotary — przecież to poemat koloru, godny Vermeera z Delftu (bo też kotary były tkaniną Kintopfa o t. zw. „nieśmiertelnym" wzorcu).

Drugi zespół artystek, Dydyńskiej i Karpińskiej (salon i fragment pokoju), zdaje się również najbardziej wyżywać w wielkich formach, w szerokim rozkładzie kształtów i kontrastach fakturowych. Jest w tem pewna lapidarność, dosadność — zdrowa (fotel i stolik). Natomiast w ich wnętrzu salonowem zaczyna się wkradać niejaka wtórność, niepewność, jakiś formalizm, nakręcanie na luksus.

Debiut Czermińskiej-Sawickiej (pokój jadalny) wykazał, że posiada ona instynkt „mieszkalności" wnętrza, poparty szczerością i prostotą w podejściu do zagadnienia mebla oraz pieczołowitym stosunkiem do jego wykończenia. Jej kredens jest ustawny, wraz z krzesłami wywołuje wrażenie dobrze zadomowionego wnętrza.

Takby się zarysowywały na tle wystawy sylwetki głównych projektantów.

Mimo wielkich różnic indywidualnych jest jednak w ich twórczości coś, co artystów tych wiąże, czyni z nich jedyną dotychczas w Polsce zwartą grupę „wnętrzarzy". Pamiętam jak Szneider mówiąc o swym meblu (krzesło z jadalni) prowadził dłonią wzdłuż poręczy, pieszczotliwie dotykając do wyrobionej powierzchni „pełnego" drzewa orzechowego. W dotyku tym wyraziła się cała istota stosunuku artysty do tworzywa. Otóż ten stosunek do zadania, poważna i ciągła praca w materjale — są więzią łączącą tych artystów bardziej niż jakiekolwiek ustalone założenia formalne, oddzielając ich zarazem wyraźnie od architektów i niearchitektów, lansujących sporadycznie w swych rysunkowych projektach poszczególne, modne w danej chwili, objekty cudzej odpowiedzialnej twórczości.

Kończąc tem swoje refleksje z powodu wystawy, nadmienię jeszcze, że głównym jej organizatorem i projektantem ogólnego rozplanowania wnętrz sal IPS-owych był komisarz wystawy, dyrektor Sp. „Ład", kol. Marjan Sigmund.

Stanisław Woźnicki

MARJAN SIGMUND

SZTUKA WNĘTRZA

Istotnem zadaniem sztuki wnętrza jest zaspokojenie ludzkiej potrzeby mieszkania. Nie koczownik tworzył kulturę i cywilizację, lecz człowiek osiadły, a więc ten, który musiał mieć własne schronisko stałe, gdzie się zamykało jego życie osobiste. Własne mieszkanie najściślej wiąże człowieka z architekturą, jej bowiem dziełem jest najbliższe otoczenie, w którem on wzrasta, „w domu" kształtuje się jego psychika, zdolności i dojrzewa instynkt społeczny.

Przy projektowaniu wnętrza staje przed nami cały splot zagadnień: zamiłowania i zwyczaje danego narodu, jego tradycje i poziom kulturalny, charakter człowieka, dla którego mieszkanie tworzymy, klimat kraju, dobrobyt społeczeństwa. Różniczkowanie życia społecznego wysuwa poza tem inne niż mieszkanie potrzeby i cele, którym wnętrze ma odpowiadać. Będzie to drugi rodzaj: wnętrza użyteczności publicznej, jak urzędy, dworce, szkoły, banki, hotele, statki pasażerskie, lub wnętrza mające specjalne przeznaczenie, jak teatry, kina sale koncertowe i t. p. Wreszcie trzeci rodzaj — świątynie. Na tem miejscu ograniczę się do omówienia w paru słowach rodzaju pierwszego: wnętrza mieszkaniowego.

Zasadą wnętrza jest jego artystyczna jednolitość, t. zn. nietylko kształt przestrzeni i barwa, ale całkowita zwartość i harmonja wszystkich elementów, aż do najdrobniejszych przedmiotów użytkowych. Architekt powinien więc wykonać wnętrze: 1) rzeczowo, t. zn. rozwiązać wszystkie współczesne zagadnienia funkcji i wygody (cel przedmiotu, charakter materjału i konstrukcji), 2) idealnie, t. zn. dążyć do najwyższego wyrazu artystycznego.

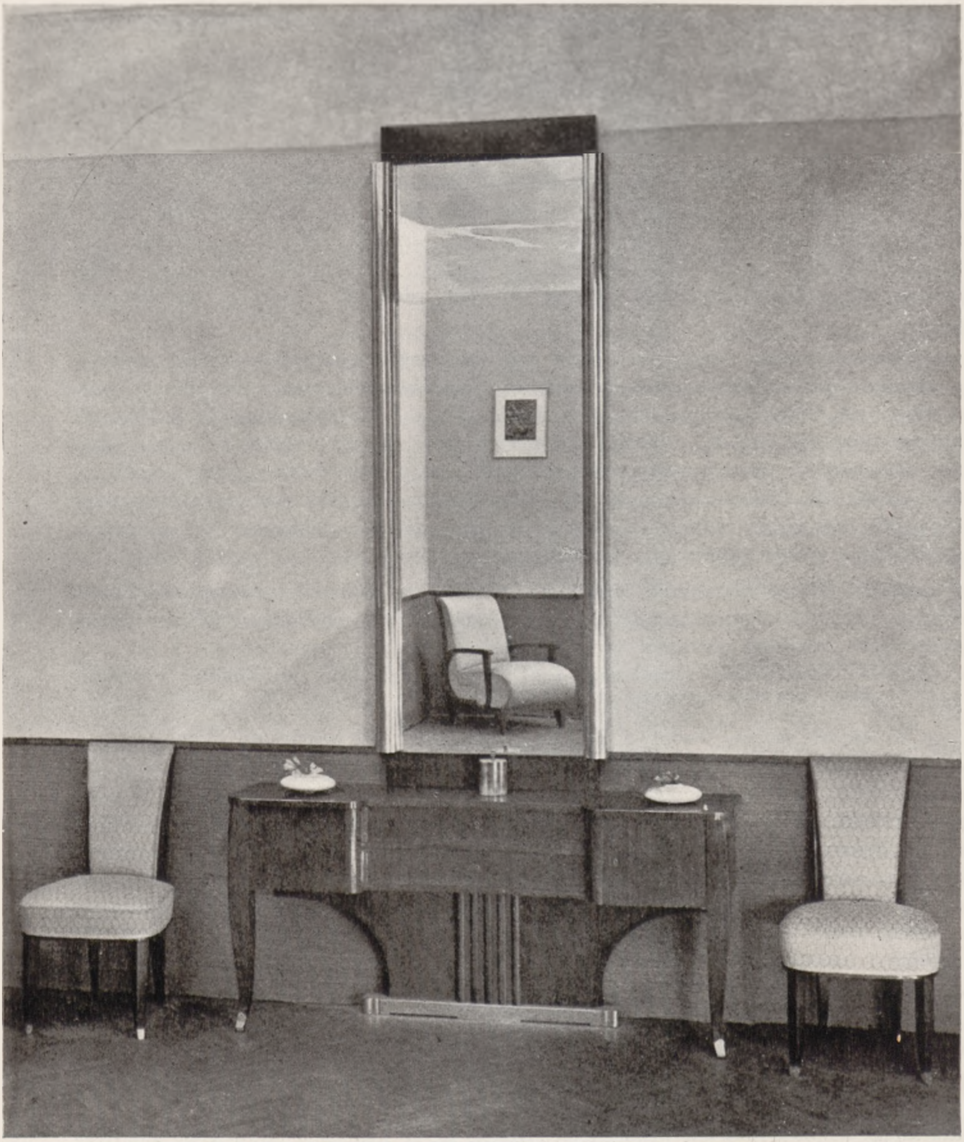
Nie mogę tu pominąć pewnej trudności, z którą szczególnie u nas boryka się artysta wnętrza. Zarówno dla projektującego jak i odbiorcy, ideałem będzie zawsze dom własny, mieszkanie własne, w którem wszystkie wspomniane zagadnienia mogą być podjęte i rozwiązane w całej rozciągłości. Większość jednak naszego społeczeństwa, zwłaszcza w miastach, ciągle jest w stadjum „koczownictwa" (konieczność posiadania „własnego kąta" mimo to istnieje). Powstaje więc zadanie stworzenia takiej całości urządzenia „mieszkania", które przy „przenoszeniu" z miejsca na miejsce mogłoby przez odpowiednie zestawienie tworzyć dobrą całość w każdej, mogącej się nadarzyć, przeważnie banalnej, przestrzeni architektonicznej. Zadanie trudne i nawet przy najlepszem rozwiązaniu będące tylko surogatem, namiastką architektonicznie zwartej całości.

O prawdziwej kulturze mieszkania, a w konsekwencji o kulturze społeczeństwa, może być mowa tylko w wypadku: każdy we własnym domu. W tym też kierunku powinny być prowadzone usiłowania stworzenia odpowiednich warunków ekonomicznych, jak również rozwijania w młodem pokoleniu zamiłowania do posiadania choćby małego domku.

Podstawą sztuki współczesnej jest współczesne życie, t. zn. że naprawdę nowoczesne zdobycze są zawsze wynikiem istotnych potrzeb i dążeń danej epoki. Nowoczesność nie powstaje nigdy z jakiegoś zgóry powziętego zamiaru. Usiłowanie par force stać się „nowoczesnym" jest pozbawione wszelkiego sensu, prowadzi najwyżej do schlebienia nowinkarstwu i szybko przemijającej bezwartościowej modzie.

Architektura, a więc i sztuka wnętrza, będąc najwyższym i najistotniejszym wyrazem plastycznym epoki i narodu, dążyć musi do rozwoju form własnych. Twórczość, to nietylko cel przedmiotu, charakter materjału; konstrukcja to przedewszystkiem artystyczny trud, wynikający z ducha ludzkiego, wykraczający przeto poza granice li tylko rozumowe.

Nawet duże różnice indywidualne poszczególnych artystów w określonem narodowo środo-



MARJAN SIGMUND. Salon (fragment). Mahoń. Tkanina obiciowa proj. M. Sigmundowej. Ceramika: R. Krzywiec (Poznań). Tapety f. J. Franaszek S. A.

wisku będą zawsze miały jakąś cechę wspólną i charakterystyczną, jeśli sztuka ich wyrosła z istotnych warunków życia narodu .

Sąd artystyczny o narodzie wydajemy na podstawie tego, c o w n o s i o n w ł a s n e g o d o s z t u k i o g ó l n o l u d z k i e j.

*

W pracy naszej (Sp. „Ład") staramy się jaknajpilniej dążyć do wytworzenia wnętrz odpowiadających naszemu charakterowi i zwyczajom. Podstawą twórczości powinny być warunki i życie Polaków, mieszkających w Polsce, mających takie, a nie inne zamiłowania. I chcemy pokazać tym Polakom, tak chętnie grzeszącym snobizmem na punkcie rzeczy zagranicznych, że potrafi się w Polsce robić rzeczy dobre. Należy dodać, że snobizm ten bywa wykorzystywany przez ludzi nie prowadzących artystycznych poszukiwań, a żerujących na gotowym dorobku innych.

Powinniśmy unikać gonitwy za modą chwilową, starać się robić rzeczy o trwałej wartości. Wnętrze trwa dłużej niż moda. Chwilowy efekt, choćby oszałamiający, ale na który już po upływie roku patrzeć nie można, nie powinien nas nęcić. Mieszkanie wymaga rozwiązania przemyślanego głębiej, w równej mierze uwzględniającego momenty funkcjonalne jak i estetyczne.

Zdajemy też sobie w całej pełni sprawę, że jeśli chodzi o kulturę narodu, problemat wnętrza posiada niesłychanie ważne znaczenie wychowawcze.

Zarzuty, że nie dążymy do standaryzacji są słuszne. Rzeczywiście do niej nie dążymy i dążyć nie chcemy. Człowiek większą część życia spędza w mieszkaniu i prowadzi w niem najbardziej osobiste życie. Ci więc, którzy stawiają nam te zarzuty, powinni rozpocząć przedewszystkiem od przeprowadzenia standaryzacji człowieka, co, oczywiście, jest fikcją. Zresztą kwestja mebli standaryzowanych (np. biurowych) jest zagadnieniem handlowem, nie sztuki. W danym wypadku naszem zadaniem byłoby wyeksperymentowanie tych mebli, a wielki przemysł mógłby je reprodukować.

Oczywiście klient, który ma w danem wnętrzu zamieszkać, dyktuje pewne warunki. On decyduje, mianowicie, co chce mieć. Rzeczą artysty jest, jak to ma być zrobione. Im projektodawca jest bardziej ograniczony zadaniem, im trudności są większe, na tem większy wysiłek twórczy musi się zdobyć. Ale zamówienie i warunki konkretne, cel ściśle określony, podniecają prawdziwego artystę.

W okresie początkowym „Ładu" pasjonowano się do zagadnień poszczególnych, samych dla siebie: wyrazu tkaniny, ceramiki, lamp, mebla, cech materjału i t. p. Później zaczęło się koordynowanie tych rozproszonych wysiłków wokoło wspólnego celu — wnętrza — będącego wieńcem całej pracy. Mamy już szereg ludzi wyspecjalizowanych, zajmujących się specjalnie całością wnętrza, którzy współpracują z innymi. Projektujący koncepcję wnętrza, komponując równocześnie meble, jako najistotniejszy element wnętrza, koordynuje wysiłki artystów-kolegów w poszczególnych dziełach specjalnych, stawiając im takie a takie warunki ogólne, niezbędne dla zestrojenia całości, pozostawiając poza tem wolną rękę ich pracy projektodawczej.

*

Wystawa „Sztuki Wnętrza" w Instytucie Propagandy Sztuki była pewnem zadokumentowaniem naszej pracy w tej dziedzinie i zadanie jej było propagandowe i pedagogiczne. Zdawaliśmy sobie dobrze sprawę, że tego rodzaju wystawa kryje w sobie dużo niebezpieczeństwa, przedewszystkiem przez swoją sztuczność. Jedyny lokal wystawowy w Warszawie, I. P. S., nie nadaje się do tego celu. Należało więc stworzyć pewne przestrzenie, które zawsze przez brak sufitów, malowanie ścian i oświetlenie zgóry tylko „udawałyby" rzeczywistość. Zasada wnętrza została spaczona przez przystosowanie do oglądania zzewnątrz. Wydaje mi się jednak, że nasi artyści szczęśliwie wybrnęli z wyżej wspomnianych oraz wielu innych trudności i pokazali, że mogą rozwiązywać różnorodne zagadnienia i zadania kształtu wnętrza. Życie pokaże, czy te zadania są w Polsce potrzebne. Sądzę, że tak, i to nawet bardzo, w każdym razie musimy skontatować, że zainteresowanie tą sprawą stale wzrasta.

M. Sigmund





CZESŁAW KNOTHE. Wnętrze reprezentacyjne na wystawie „Sztuka Wnętrza" w Inst. Prop. Sztuki. Ryc. na lewo: Widok całości. Panneaux dekoracyjne mal. M. Szymański. Tkanina ścienna K. Dydyńskiej. Ryc. u góry: Zespół gabinetowy. Palisander. Obicie proj. Zofji Czasznickiej. Kilim J. Grodeckiej. Lampa - rzeźba Franciszka Strynkiewicza.

CZESŁAW KNOTHE

NA MARGINESIE WYST. „SZTUKA WNĘTRZA"

Którać z bohaterek Zapolskiej powiedziała: „Nikt nie wie, jak mieszkam i jak jem; wszyscy widzą, jak się u b i e r a m". Było to stanowisko wielu ówczesnych ludzi. Dziś jeszcze jest ono punktem wyjścia dla niejednego snoba, który chce się „pokazać". Ogólnie jednak — dzisiaj — znaczenie społeczno-wychowawcze wnętrza mieszkalnego zyskuje coraz bardziej na wadze. W Niemczech posunięto ten problemat tak daleko, że próbowano leczyć zapomocą pewnych kolorów użytych we wnętrzu. O ile takie stanowisko jest zbyt teoretyczne i nawet przesadne, to można napewno stwierdzić, że elementy wnętrza wpływają w olbrzymi sposób na psychikę człowieka. Sam poszczególny objekt, nie mający nieraz żadnego jednostkowego znaczenia, dobrze użyty i zespolony z wnętrzem, może wywierać wielki wpływ. Jeżeli weźmiemy bodaj fotografje dekorujące ścianę, to sam sposób ich rozmieszczenia będzie wpływał na taki, czy inny wyraz całości wnętrza.

Przeglądając np. wnętrza domu Goethego we Frankfurcie, zauważyłem tam całe ściany ozdobione małemi obrazkami, co w sumie doskonale malowało smak i charakter epoki. Inny byłby układ dzisiaj nawet podobnych obrazków, inaczej też byłoby w renesansie.

Tak więc, nietylko w a r t o ś ć dzieła sztuki, ale i sposób jego użycia, może być środkiem estetycznego wypowiedzenia się. Jeżeli do t. zw. „dzieł sztuki" dodamy jeszcze meble, tkaniny, czy inne elementy wnętrza, wreszcie tak ważny środek działania jak kolor, zobaczymy wówczas, jak odpowiedzialnym dyrygentem tej orkiestry jest architekt lub poprostu właściciel mieszkania, projektujący całość wnętrza. Dziś artyści, działający w tej dziedzinie, zyskali nawet w niektórych krajach specjalną nazwę. Np. we Francji nazywają się oni „ensembliers".

Artyści tego rodzaju mogą oczywiście działać tylko w tych wypadkach, o ile dostatecznie rozwinięty przemysł artystyczny daje im możność operowania odpowiednim materjałem z zakresu sztuki wnętrza. U nas, przy słabo rozwiniętym przemyśle, projektodawca wnętrza jest jednocześnie kompozytorem całości i jej elementów i, jako taki, dyrygentem wielkiej orkie-



CZ. KNOTHE. Fotel czarny ze srebrzeniem. Pokrycie jedwabne jasno - niebieskie. („Ł a d").



CZESŁAW KNOTHE. Zespół gabinetowy. Orzech. Obicie proj. Zofji Czasznickiej. Dywan strzyżony proj. M. Sigmundowej. Makata proj. prof. J. Czajkowskiego. Rzeźba kuta w blasze E. Zachert - Mazurczykowej. Lampa f. A. Marciniak.

stry rzemieślników i wykonawców. I tu właśnie kryje się z jednej strony wielka trudność, z drugiej zaś olbrzymia satysfakcja, dzięki pomnożeniu środków, jakiemi rozporządza architekt wnętrza. W tem miejscu trzeba powiedzieć, że tylko ludzie mający dostęp do surowca i środków jego obróbki i posiadający zrozumienie tych zagadnień — wykształcić mogą w sobie zmysł poczucia materjału, koloru i formy, tych trzech elementarnych czynników przy projektowaniu wnętrza. To też wszyscy, ograniczający się tylko do rysunków lub specjaliści jednej gałęzi, nigdy nie będą zdolni do objęcia całości zagadnienia.
Nie mieliśmy w Warszawie, blisko od 30 lat, wystawy obejmującej całość zagadnień sztuki wnętrza. Jeszcze w r. 1908 urządzona była przez Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana" z Krakowa wystawa wnętrza w T-wie Zachęty Szt. P. w Warszawie (w Poznaniu w 1929 r. „Ład" wystąpił z pokazem 10 całkowicie urządzonych wnętrz). Od tego czasu, zarówno publiczność, jak i krytyka warszawska nie miały możności zapoznania się w szerszym zakresie z temi sprawami. Nic też dziwnego że krytycy nasi, przyzwyczajeni do wystaw poszczególnych eksponatów, wystaw o typie kolekcjonerskim, a nie zespołowym (jak to miało miejsce na niedawnej wystawie „Ładu" w I. P. S.ie), z trudnością orjentują się w całości zagadnienia. Tak więc np. bardzo wielu z nich zgóry już oddzieliło tkaniny od mebli, kierując się raczej nie wrażeniami bezpośredniemi z wystawy, a uprzednio powziętemi poglądami. Zemściło się tu przyzwyczajenie do patrzenia na eskponat, jako na coś samodzielnego i oderwanego. Wielu z krytyków sięgnęło do swoich znajomości „stylów" przy określaniu reminiscencyj historycznych, nie zauważając różnic, jakie zachodzą między meblami zabytkowemi a dzisiejszemi, lub nie umiejąc tego skrystalizować. Nietylko to jest bowiem ważne, do ja-



CZ. KNOTHE. Fotel złocony. Pokrycie jedwabne bronzowe (z prac „Ładu").

kiego stylu historycznego dana rzecz jest p o d o b n a, ważne natomiast jest, jakie są różnice i w jakim stopniu wypowiada się indywidualność autora.

Krytycy nie uwzględniają konkretnych zagadnień narzuconych przez życie. Z jednej strony zrozumieją łatwo aktualność taniego, sosnowego mebla, z drugiej zaś strony obcy im jest zupełnie sens w y k w i n t u w nowoczesnem wnętrzu mieszkalnem, a nawet reprezentacyjnem.

Mam nadzieję, że przy powtarzaniu się podobnych wystaw, nie uciekając się do historji sztuki, będą musieli wypowiedzieć uwagi rzeczywiście krytyczne, i wtedy będą pomocni publiczności do zorjentowania się w skomplikowanych zagadnieniach nowego wnętrza.

Byłoby doprawdy wielce pożądane, aby krytycy, pozostawiwszy na boku książki i studja literacko-artystyczne, zetknęli się bliżej z wymaganiami, poruszonemi ostatnią wystawą, a przedewszystkiem ze sprawą związku, jaki je wiąże z życiem.

Cz. Knothe

ROMAN SCHNEIDER O MEBLU

Na wystawie „Sztuka Wnętrza" meble Romana Schneidra wyróżniały się prostotą, solidnością, akcentowaniem konstrukcji i pieczołowitym stosunkiem do materjałów.

Jako fachowcowi w dziedzinie meblarstwa Akademja Sztuk Pięknych powierzyła mu wykłady z dziedziny stolarstwa, o czem pisaliśmy już w Plastyce Nr. 7. Chcąc uzyskać jego opinję o meblach z sosny palonej, które on jeden wystawił na *„Sztuce Wnętrza"* oraz innych sprawach związanych ze stolarstwem, odbyliśmy z nim rozmowę, w której wypowiedział się jak następuje:

— Pierwsze meble z sosny palonej wystawiłem w Ładzie w r. 1932. W krótkim czasie zyskały one dość dużą popularność. Naturalne piękno drzewa jest w sośnie palonej podkreślone i uwypuklone przez wytrawienie miękich części usłojenia. Barwa uzyskana przez tego rodzaju trawienie jest żywa, podobna do naturalnej wełny bronzowej, używanej w tkactwie. Trwałość koloru, powstałego na skutek zwęglenia powierzchni, pod względem płowienia jest wyjątkowo duża. Charakter powierzchni sosny palonej jest taki, jakgdyby była już przez kilkadziesiąt lat używana przy jednoczesnem zachowaniu czerstwej świeżości i pełnej urody, jaką drzewo posiada. Nie jest to bez znaczenia w codziennem obcowaniu z meblem. Polerowanie sosny palonej jest technicznie niemożliwe, co sprawia, że mebel jest wybitnie dostosowany do codziennego użytku. Nawiasem muszę dodać, że mebel pięknie wypolerowany w codziennem użyciu jest raczej uciążliwy, jeżeli ma być w znośnym stanie utrzy-



ROMAN SCHNEIDER. *Krzesło z zespołu salonowego. Jesion, masyw. Tkanina obiciowa proj. Zofji Czasznickiej.*



many. Człowiek nie może być niewolnikiem własnych sprzętów i stale o tem pamiętać, ażeby szklistej powierzchni mebla nie porysować. Natomiast meble polerowane można stosować w tych wypadkach, gdzie mniej są narażone na uszkodzenie. Mojem zdaniem, zamało czynimy wysiłków w kierunku wynalezienia sposobów nad podniesieniem uroku drzewa bez uciekania się do polerowania. Jakość mebla nie leży w szklistej powierzchni, tak samo, jak i nie leży w użyciu fornieru egzotycznego drzewa. Wydaje mi się, że sprzęt stolarski, to raczej sprzęt wykonany z masywu; jeżeli zaś fornierowany, to fornier winien być tak ułożony, ażeby jego piękno (polegające między innemi na smukłości usłojenia) nie zostało pokaleczone przez ułożenie powierzchni w zygzaki. Sądzę, że dowolność formy, na jaką pozwala mebel fornierowany, sprawiła, iż większość mebli naszej epoki jest zła i stolarsko niezdrowa. Samo uciekanie się do fornierowania zda się zawierać w sobie coś niezdrowego, albowiem zrąb mebla wykonuje się w tym wypadku z drzewa pośledniego gatunku, czy też klejonki, a następnie fornieruje się płateczkiem drzewa lepszego gatunku, często cieńszym niż 1 mm. Mebel, wykonany z masywu, przedstawia zawsze więcej siły, zarówno w wyrazie plastycznym jak i w sensie użytkowym od mebla fornierowanego, który nieraz przypomina coś zdegenerowanego i fałszywego.

Drzewo jest organizmem żywym i to należy uszanować w budowie mebla. Przy budowie mebla z masywu drzewo samo narzuca wykonawcy poszanowanie dla siebie, a tem samem i zdrowy sens plastyczny. Natomiast fornierowanie pozwala na większą swobodę kompozycyjną, która doprowadza do pogwałcenia drzewa. W rezultacie otrzymujemy meble jakby gięte z metalu i fornierowane poprzecznie. Muszę zaznaczyć, że meble prawdziwie gięte, t. zn. z drzewa parzonego, giętego w długości usłojenia, mają zdrowy sens i są bardzo mocne. Również zdrowy sens konstrukcyjny mają meble gięte metalowe, które, przypuszczam, będą w przyszłości typowem świadectwem plastycznem naszej epoki; mają jednak dla mnie coś przykrego w swej graficzności i chłodzie.

Na obniżenie jakości naszych mebli wpływają w dużym stopniu tartaki i różne fabryki, które dostarczają półfabrykatów w nieodpowiednim gatunku, co utrudnia w dużej mierze projektodawcom, zarówno jak i wykonawcom otrzymanie dobrych rezultatów. Jest rzeczą bardzo dziwną, że nasz rynek drzewny nie posiada drzewa najlepszego, jakie rośnie w naszych lasach, a które jest w całości wywożone zagranicę, pod nazwą drzewa eksportowego. Dopiero braki eksportowe są u nas do nabycia pod nazwą pierwszego gatunku. W ten sposób wielu naszych stolarzy nawet nie przypuszcza, że może istnieć lepsze drzewo od tego, które otrzymuje się w naszym handlu. Uważam, że powinna znaleźć się jakaś instytucja handlowa, która umożliwiłaby nam otrzymanie istotnie najlepszego gatunku. Powszechną plagą naszych mebli fornierowanych jest to, że powierzchnia mebla dostaje jakby wysypki w postaci drobnych wzniesień (jest to zupełnie wykluczone w meblu z drzewa masywnego). Wina główna jest w sposobie produkowania fornierów, które ze względów oszczędnościowych są odłupywane z kloca, a nie odpiłowywane. Żeby przynajmniej „blint" (t. zn. fornier z drewna lipowego lub topolowego, stanowiący podkład pod ostateczne fornierowanie) był piłowany, to już sprawa wysypki fornierowej byłaby w połowie uleczona. Niestety, nie posiadamy w handlu takiego fornieru zupełnie.

Stare meble fornierowane mają wszystkie uroki mebla masywnego, między innemi z tej przyczyny, że wtedy nie znano łupanego fornieru, a fornier piłowany posiadał grubość od 3 do 4 mm.

FRAGMENT WYSTAWY „SZTUKA WNĘTRZA" W IPSIE. Na pierwszym planie: z lewej strony — fragment zespołu biurowego, z prawej — zespół salonowy Romana Schneidra. Obicie na meble tamże proj. Zofja Czasznicka. W głębi pokój stołowy M. Bielskiej i H. Karpińskiej. Kilim pod biurkiem proj. Mikołajczykówna. „Dziewczynka" — rzeźba w drzewie Fr. Masiaka. Tkanina na ścianę w salonie proj. K. Dydyńskiej.

Po grubości fornieru poznaje się obecnie wiek mebla. Łupane forniery są cienkie, często poniżej 1 mm grubości i temsamem umożliwiają stolarzom fornierowanie bez pomocy prasy, co w kapitalny sposób przyczynia się do tandetnego wykonania. Pozatem istnieje drugi rodzaj łupanego fornieru, a mianowicie taki, że pień drzewa jest niejako rozwijany jak papier z rolki. Tą drogą uzyskany fornier, poza wadami poprzedniego, posiada jeszcze i te, że rysunek usłojenia jest wybitnie zdegenerowany, zamazany, mdły i bez wyrazu. Smutnym objawem w przemyśle drzewnym jest brak dobrej klejonki do celów meblarskich. Klejonka jest świetnym wynalazkiem, o znaczeniu przełomowem w meblarstwie, tak jak żelazo-beton w budownictwie, jednak to, co nam dostarcza przemysł — z małemi wyjątkami — jest próchnem, którego ambitny stolarz nie powinien używać. Klejonka musi być o tyle silna, ażeby wkrętki, trzymające zawiasy, z niej nie wypadały i takie posiadać cechy, ażeby po



ROMAN SCHNEIDER Pokój mieszkalny. Sosna palona. Obicie na meble oraz dywan strzyżony proj. Zofji Czasznickiej. Obraz Mery Litauer-Schneidrowej. Rzeźba ceramiczna E. Zachert-Mazurczykowej. Rzeźba w drzewie Ant. Kenara. Tapety f. J. Franaszek S. A.



ROMAN SCHNEIDER. Pokój mieszkalny. Sosna palona. Dywan strzyżony i obicie na meble proj. Zofji Czasznickiej. Tkanina wełniana proj. Julji Grodeckiej.

zafornierowaniu nie ulegała paczeniu. Przemysł ślusarski i kupiectwo tej branży, która zaopatruje w okucia (zamki, zawiasy i t. d.), tak samo nie przyczynia się do podniesienia naszej kultury meblarskiej. Zwłaszcza w Warszawie trudno znaleźć tego rodzaju rzeczy na wysokim poziomie, a już mowy niema o dostaniu części bardziej specjalnych, które trzeba zamawiać indywidualnie za każdorazową potrzebą i tem samem drogo opłacać. Pod tym względem stolarze w Krakowie i Katowicach są przez tamtejsze sklepy lepiej zaopatrzeni.

Takie są bolączki kuchni stolarskiej. Jest ich niewiele, ale bardzo ważne i podstawowe. Dopóki ich nie zmienimy, dopóty nie może być mowy o podniesieniu ogólnej jakości naszego meblarstwa.

Wywiad przeprowadził S. R.

PIERWSZE OSIĄGNIĘCIA MŁODEGO POKOLENIA „ŁADU"

(WYWIAD Z LUCJANEM KINTOPFEM)

Wystawa „Sztuka Wnętrza" w IPS-ie stała się przedewszystkiem manifestacją wysiłku t. zw. młodego pokolenia „ładowców". Jak powstała ta grupa, jakie były jej pierwsze zdobycze i sukcesy w trudnej dziedzinie sztuki wnętrza, oto pytania, z któremi zwróciliśmy się do b. dyrektora Sp. „Ład", kol. Lucjana Kintopfa.

Jego zapał, wiara w wielkość i pożytek sprawy, niezmordowana i pełna samozaparcia praca, jaką ułożył w nowoorganizowane poszczególne agendy pracy „ładowej", w wielkim stopniu przyczyniły się do utrwalenia zasadniczych zrębów spółdzielni. Mistrz wzoru tkackiego, obdarzony rzadką intuicją wynalazczości i pomysłowości w tej dziedzinie, oraz niezawodnem wyczuciem materjału, Kintopf był jednym z tych, komu w pierwszej linji zawdzięczać możemy typ tkaniny powszechnie obecnie zwanej „ładową". Kierownictwo Sp. „Ład" prowadził od chwili powstania organizacji do r. 1931, t. j. w czasie przemożnie wzrastającej ekspansji artystycznej członków „Ładu" i ugruntowania dla niej uznania i szacunku na całym świecie.

Przytaczamy poniżej udzielone nam życzliwie wyjaśnienia.

— Czy pierwsi studjujący sztukę dekoracyjną w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (obecnie Akademji) dopiero tam zetknęli się z tem zagadnieniem? Nie. Znaczna ich część rekrutowała się jeszcze z kursów pedagogicznych, prowadzonych przez prof. Tichego. Tam poraz pierwszy otrzymali nastawienie w kierunku poszanowania i poznawania wszelkich typów twórczości w materjale. Po otwarciu Szkoły Sztuk Pięknych, zaopatrzonej w katedry prowadzone przez artystów specjalistów, większa część b. słuchaczy Tichego wstąpiła na wydział sztuki wnętrza pod ogólnem kierownictwem prof. J. Czajkowskiego, niektórzy zaś na grafikę (prof. Skoczylas), malarstwo dekoracyjne (prof. Trojanowski), kilim (prof. W. Jastrzębowski) i ceramikę (prof. Tichy). Pracownie Szkoły Szt. P., chociaż zgruba, były już jednak zaopatrzone w najniezbędniejsze pomoce techniczne, jak krosna, warsztaty stolarskie, piec ceramiczny i t. p. To podejście prymitywne przez prymitywne zapoznanie się z rzemiosłem i techniką obróbek materjałów, miało swe strony dobre — pozwoliło na rozpoczęcie studjów od podstaw rozwiązywania zagadnień rzemieślniczo-artystycznych — formy z ideą.

— Jeżeli idzie o nasze pierwsze, szkolne jeszcze wyczyny, to wymieniłbym dwa etapy, zdaniem mojem najbardziej charakterystyczne.

I-y etap poczynań samozwańczo-artystycznych odbył się w związku z koniecznością zdobycia środków dla organizacji samopomocy koleżeńskiej, a to w postaci pierwszych dwóch szopek i balów. Terenem tych pierwszych występów pracy samodzielnej były więc — budynek szopki, kukiełki, układ strony tradycyjnej szopki (piosenki stare i muzyka), tworzenie tekstów aktualnych i ich ujęcie plastyczne, dekoracja sal balowych, opracowanie kostjumów, a wszystko to musiało być związane ściśle z kalkulacją finansową, co w rezultacie kazało tak pracować, aby bilanse artystyczny i gospodarczy były uzgodnione. Koledzy, biorący udział w tych imprezach, choć minimalnie, byli jednak honorowani. Wówczas to wyróżnili się: Kurzątkowski swemi kukiełkami i dekoracjami balowemi (układane z papieru rzeźby dekoracyjne), Karpińska i Kotarbińska budynkami szopek, W. Podoski, Gotard, Zamoyski piosenkami, opracowaniem strony muzycznej i reżyserskiej.



ROMAN SCHNEIDER. Jadalnia (fragment). Orzech. Rzeźba w granicie polnym Karola Tchorka. Ceramika Rudolfa Krzywca (Poznań). Akwarele Mery Litauer-Schneidrowej. Kotary proj. Lucjan Kintopfa. Tapety f. J. Franaszek S. A.

II-im etapem ważnym dla nas nazwałbym udział Polski na międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu (1925 r.), gdzie tak wybitny i wszechstronny udział twórczy wzięli profesorowie Szkoły Szt. P. i inni artyści polscy. Odpowiedzialna twórcza kompozycja w materjale, jaką widzieliśmy zrealizowaną w naszych oczach, przygotowała grunt i uprościła ścieżki do osiągnięcia celów bez poszukiwania manier i naśladownictwa różnych izmów w możliwie prostej drodze do indywidualnych naszych osiągnięć artystycznych i konstrukcyjnych.
Odtąd też datują się nasze pierwsze konkretne zdobycze w dziedzinie rzemiosł artystycznych. A więc przedewszystkiem indywidualna zasługa Plutyńskiej w przygotowaniu przędzy wełnianej i jej barwieniu, jakie dały nam w rezultacie nowy kilim. To wielotonowe barwienie zostało przyjęte przez wszystkich komponujących kilimy w Szkole. Również pierwsze lata ceramiki szkolnej dały najlepsze osiągnięcia pod względem poszukiwania formy naczynia. Zostały przezwyciężone pierwsze trudności w komponowaniu mebla. Stare sposoby ręcznej obróbki drzewa pozwalały na dowolność linij (swobodę rysunkową) i krzywiznę płaszczyzn. Zastosowanie maszyn stolarskich i kalkulacja współczesnego mebla demokratycznego silnie związały kierunek wyobraźni studjującego i komponującego. W ostatecznym



FRAGMENT WYSTAWY „SZTUKA WNĘTRZA" W IPSie. Pierwszy plan: fotel proj. Marji Bielskiej (sosna), stolik proj. K. Dydyńskiej i J. Grzędzielskiej (jesion). Wgłębi: na lewo — jadalnia M. Bielskiej i Haliny Karpińskiej, na prawo — zespół salonowy R. Schneidra.

wyniku dało to typ mebla prostokątnego (masowa i tania obróbka drzewa na maszynach jest właśnie prostokątna). Z okresu tego należy wziąć pod uwagę pierwsze krzesła skonstruowane w pracowni prof. J. Czajkowskiego i pierwsze świecznikki z pracowni prof. W. Jastrzębowskiego. Pierwsze kilimy poszły w r. 1927 na wystawę tkanin do Paryża.
Pierwsze makiety wnętrz (pod kier. prof. J. Czajkowskiego) też posiadały swoje etapy specjalne. Rozwój ich zależny był od postępu przyswajanej sobie przez studjujących techniki stolarskiej, w której niezdarnemi naszemi rękami musieliśmy wykonywać lilipucie syntezy (bloki) mebla. Z tego klocka uogólnionego zaczęły później powstawać meble „syntetyczne" (budowane z elementów wziętych z pierwszego stadjum obróbki na maszynie). Było to zalążkiem późniejszego typu t. zw. mebla „ładowego".

Jeśli idzie o mój osobisty udział w tych poczynaniach, to był on następujący.
W 1925 r. powierzono mi prowadzenie działu rysunku oraz kompozycji tkackiej, kilimkarskiej i koszykarskiej w Szkole Instruktorów Przemysłu Ludowego. Zastosowałem tu metodę „twórczości w materjale". W pośpiesznem tempie musiałem ją opracować, ażeby nietylko samemu się w niej zorjentować, ale i móc wykładać. W wyniku tej pracy komponowanie tkanin zostało rozpowszechnione między uczniami „Przemysłu Ludowego", przyszłymi instruk-



MARJA BIELSKA i HALINA KARPIŃSKA. Jadalnia. Jesion. Obicie krzeseł włosiowe proj. H. Karpińskiej. Firanki lniane siatkowe proj. H. Karpińskiej. „Medaljon" — fresk na murze Bolesława Cybisa. Patera ceramiczna J. Kotarbińskiej. Tapety f. J. Franaszek S. A.

torami. Był to bodaj pierwszy u nas objaw komponowania przez rzemieślnika, wychowanka szkół zawodowych, tkaniny dekoracyjnej, która dotychczas powstawała jako wypadkowa z pracy malarza, robiącego rysunek bez względu na technikę tkacką, i pracy tkacza technika rozkładającego sploty, albo jako typ tkaniny ludowej, polegającej na kontynuowaniu motywów i technik, ukształtowanych od wieków. Szkoła instruktorów musiała w ciągu 2-ch lat nauczyć rzemiosła i oryginalnego w niem tworzenia. Jednocześnie z poszukiwaniem metod pedagogicznych sam się uczyłem, komponowałem. Studja te w pracowniach profesorów J. Czajkowskiego i W. Jastrzębowskiego, poparte instrukcjami S. Bronowskiego, dały pewne wyniki w postaci znanych później tkanin „ładowych".

Jak dojrzała konieczność powstania spółdzielni „Ładu"? Wyżej omówiłem już, chociaż zgruba, osiągnięcia prac i wysiłków indywidualnych, ale jeszcze rozproszonych. Były więc: grupa profesorów (związanych z wystawą paryską), grupa członków Warsztatów Krakowskich, grupa studentów Szkoły Szt. Pięknych, członków Bratniej Pomocy, realizujących imprezy artystyczne, oraz grupy kilimkarek i uczniów wydziału sztuki wnętrza. W pewnym momencie nastąpiło porozumienie pomiędzy temi grupami, wybrano komitet organizacyjny, który opracował statut spółdzielni. § II statutu, mówiący o celach i środkach spółdzielni, sprecyzował prof. Tichy, który też dał nazwę spółdzielni. Brzmi on: „Celem spółdzielni jest wyrób ·ka-

nin, mebli i urządzenia wnętrz z materjałów gliny, tektury, papieru, drzewa i t. d. z wyraźnem dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania". Ideę taką nazwał prof. Tichy „Ładem". W ten sposób latem 1926 r. powstał „Ład".

Odnotujemy najważniejsze jego pozycje początkowe. Pierwsze pieniądze powstały z udziałów i pożyczki prywatnej. Wydatna pomoc ze strony instytucyj państwowych pozwoliła na inwestycje, zakup krosien i surowca. Wpływy ze sprzedaży wyrobów szły na opłacenie robocizny i częściowe honorowanie autorów. Dalsze wpływy obracano wyłącznie na opłacanie doświadczeń oraz wydatków administracyjnych (wydatki o charakterze strat). Rok 1930—31 w związku z powstaniem kryzysu gospodarczego kraju przyniósł „Ładowi" straty bardzo poważne, które odbiły się ujemnie na zasięgu prowadzonych prac eksperymentalnych.

Od samego początku w ciągu 5 lat praca w „Ładzie" była niemal wyłącznie doświadczalna. Pierwszą pracownią była kilimkarska i farbiarska. Tam nastąpiło rozwinięcie barwienia przędzy wełnianej barwnikami naturalnemi, trwałemi na światło i wodę, oraz barwienia przędzy lnianej barwnikami indanthrenowemi, wybitnie trwałemi na światło, pranie i kwasy. Wszystkie recepty należało zrobić samemu, doświadczyć i dopiero użyć w produkcji. Przemysł barwiarski dawno już nie używał barwników naturalnych, a indanthrenowe „Ład" jeden z pierwszych wprowadził na rynek. Niemieckie fabryki barwników recept barwienia lnu nie miały, należało je drogą żmudnych, wieloletnich i wytrwałych doświadczeń i prób ustalić, aby następnie móc je do tkanin zastosować. Należy w tem miejscu podkreślić dobrą wolę i przychylność dla „Ładu" pierwszych odbiorców, którzy w ten sposób przyczynili się do jego rozwoju, wzamian otrzymując rzetelną pracę i najlepszy w owym czasie pod względem jakości nabytek.

Tak więc od 1926—27 r. założona została pracownia kilimów i farbiarska. Od 1927 r. powstaje tkalnia, w 1928 r. pracownia ceramiki, od 1930 r. stolarnia. W 1931 r. otwarto sklep „Ładu" na Kr. Przedmieściu.

Należy też wspomnieć o czynionych w tym czasie wysiłkach w kierunku zorganizowania działu grafiki użytkowej, które się jednak nie powiodły z powodu braku grafików, chcących się temu działowi pióniersko poświęcić. Te pierwsze cztery lata pracy „Ładu" upłynęły w ścisłej współpracy ze Szkołą Sztuk Pięknych.

Na rynku artystycznym, t. zn. na wystawach, i na rynku handlowym (w sprzedaży zorganizowanej) chronologicznie biorąc, ukazały się zrealizowane prace członków „Ładu" jak następuje: kilimy w r. 1927 (autorzy — J. Czajkowski, Jastrzębowski, Grodecka, Plutyńska, Karpińska, Bukowska); grafika użytkowa w 1927 r. (Kurzątkowski, Jurgielewicz, Holewiński); w 1928 tkaniny żakardowskie (Kintopf, Rankówna, Bukowska, Mikołajczykówna, Szczepanowska); meble w r. 1929 (Kocowski, Karpińska, Knothe, Bielska, Sigmund, B. Treter); w 1929 r. ceramika (Krzywiec, Kotarbińska, Ptaszyński), wyroby w metalu w r. 1929 (Stryjeński, Jastrzębowski, Tchorek, Krzywiec).

W rozwoju tej pracy podnieść należy udział jako techników — E. Plutyńskiej w dziedzinie farbiarstwa wełny, W. Szczepanowskiej w farbiarstwie, wełny, lnu i jedwabiu, S. Bronowskiego w technice kilimowej, dywanowej i tkackiej, Mickuna w chemji ceramicznej, M. Sobolewskiej w technice i produkcji ceramicznej, H. Kiczmaszewskiej w produkcji tkackiej.

Z wystaw poważniejszych, w których „Ład" brał udział jako artyści zrzeszeni, wymienimy pierwszą wystawę w r. 1928 w salonach wystawowych f. Szczerbiński, w zespole wystawy sztuki polskiej w Belgji i Holandji (1928—29), programową wystawę w Pałacu Sztuki na P. W. K. w Poznaniu (1929), w salonie listopadowym I. P. S.'u (w Kamienicy Baryczków, 1930), w kilkunastu wystawach sztuki polskiej organizowanych przez TOSSPO zagranicą oraz w licznych wystawach przemysłowo-artystycznych w kraju (Targi Wileńskie, Lwowskie, „Len Polski" w Warszawie, wystawy „Małych Mieszkań" na Żoliborzu, Kole i in.). Udział na międzynarodowej wystawie rzemiosł w Liège w r. 1930 przyniósł rzemieślnikom „Ładu"



MARJA BIELSKA i HALINA KARPIŃSKA. Fragment gabinetu. Palisander. Tkanina obiciowa proj. Zofji Czasznickiej. Makaty proj. Lucjana Kintopfa. Kilim proj. Krystyny Dydyńskiej. Obraz „Dziewczynka" (ol.) Jana Golusa. Tapety f. J. Franaszek S. A.

6 nagród złotych, 7 srebrnych i 9 bronzowych. Wyroby „Ładu" we wszystkich formach były zakupywane i znajdują się na wszystkich kontynentach.

W ciągu pierwszych 5 lat „Ład" robił doświadczenia w myśl swych postanowień statutowych, wprowadzając na rynek pracy kilkudziesięciu artystów oraz kilkudziesięciu rzemieślników, współpracował z kilkudziesięciu zakładami wytwórczemi rzemieślniczemi.

W r. 1931 zorganizował własny publiczny występ handlowy — sklep w Hotelu Europejskim — jedyne wówczas okno na Europę zorganizowanego polskiego przemysłu artystycznego. Na całym świecie „Ład" reprezentuje polski przemysł artystyczny i doświadczalny przemysł rzemieślniczy na wysokim poziomie.

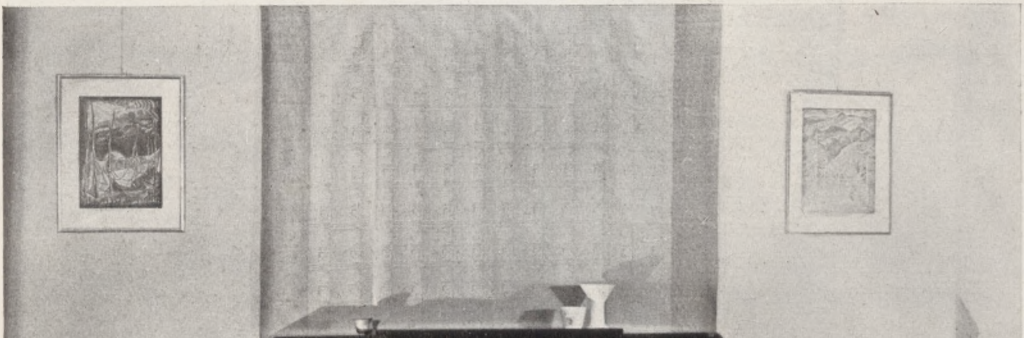
Pierwszym prezesem Rady Nadzorczej „Ładu" był art. malarz, b. dyrektor Warsztatów Krakowskich, generał i minister Kazimierz Młodzianowski. Po jego rezygnacji, w niespełna rok

po założeniu „Ładu“, Rada wybrała na to stanowisko prezesa Jerzego Warchałowskiego, b. generalnego komisarza i organizatora polskiego działu Wystawy Dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925.

Na tem stanowisku prezes Warchałowski wespół z członkami Zarządu „Ładu“, prof. J. Czajkowski i prof. W. Jastrzębowskim, położył niezapomniane zasługi w zorganizowaniu wszystkich agend, osiągnięć i imprez „ładowych“.

— Spółdzielnię „Ład“ rozumiem jako organizację artystyczną, dla artystów stworzoną, oazę ładu artystycznego w pustyni bezładzia pracy twórczej, rzemiosła i przemysłu. Dzisiaj, w poważnych i coraz poważniejszych i dojrzalszych pracach i obowiązkach Spółdzielni, sądzę nadal, że każdy krok ekspansji „Ładowej“, każda, kalkulacja cyfrowa musi mieć jedyny cel: „ŁAD“ DLA ARTYSTÓW I DLA ICH TWÓRCZEJ EKSPANSJI.

Wywiad przeprowadził S. W.



MARJA CZERMIŃSKA-SAWICKA. Jadalnia (fragment). Palisander. Obicie lniane i tkanina jedwabna na ścianę proj. Zofji Czasznickiej. Kilim proj. Julii Grodeckiej. Drzeworyty Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej. Tapety f. J. Franaszek S. A.